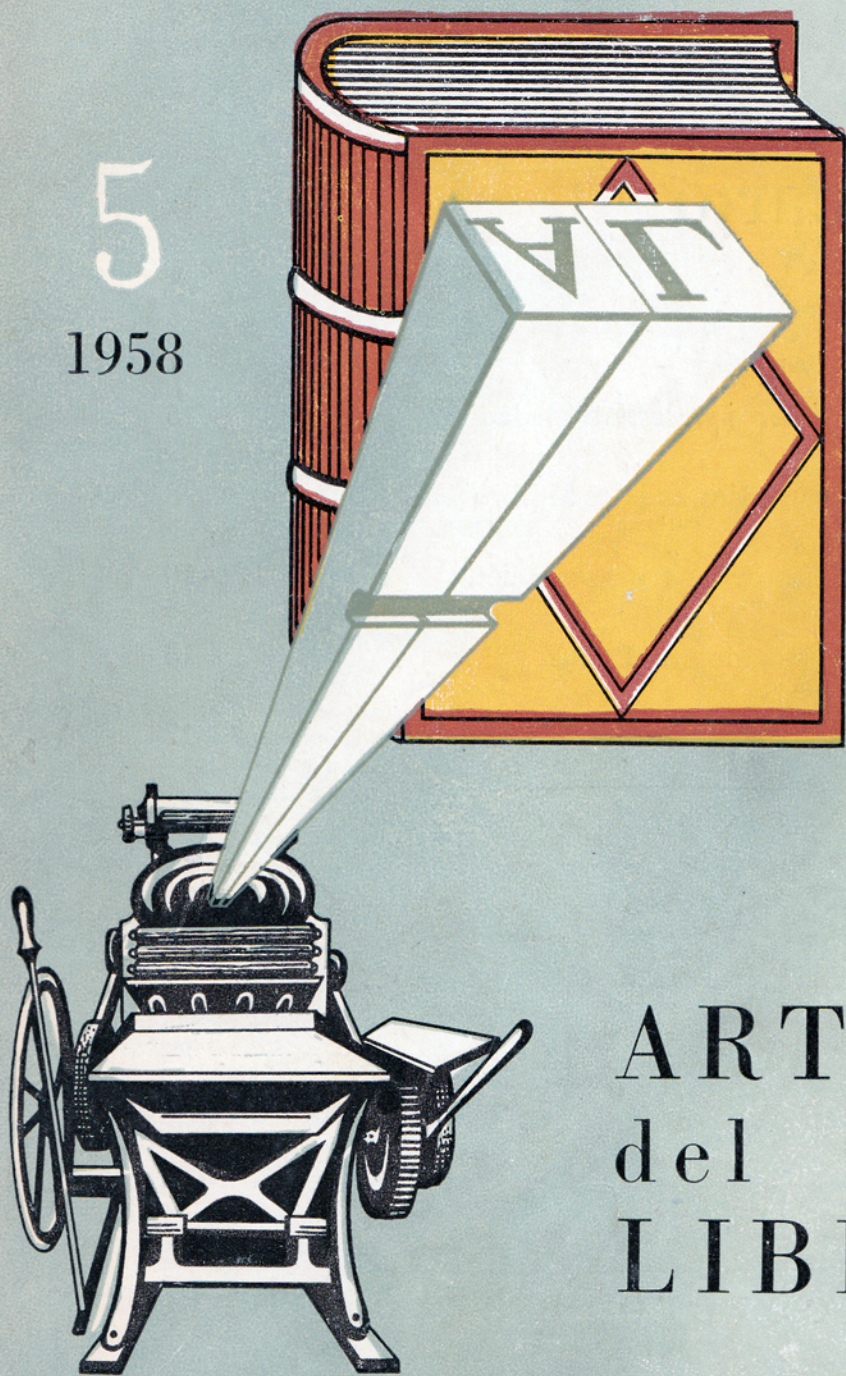


5

1958



ARTES
del
LIBRO

Sumario

Editoriales	1
Los libros en la antigüedad	5
	PABLO G. MACIAS
Los ultrajes anuales al libro	8
	ANTONIO ACEVEDO ESCOBEDO
El libro y su ornamentación	10
	FELICIANO PEÑA
El grabado en México	13
	JOSE JULIO RODRIGUEZ
La encuadernación	17
	ALFONSO TOVAR Y PORTILLO
La tipografía y el libro	21
	ALEJANDRO A. M. STOLS
El formato tipográfico	25
	MANUEL ECHAURI VILLASEÑOR
Francisco Díaz de León, grabador	27
	FRANCISCO OROZCO MUÑOZ
El maestro Stols y la tipografía holandesa	32
	FRANCISCO ANTUNEZ
Alumnos	35
Cartas	40

febrero marzo abril

Editoriales

NUEVOS PLANES DE ESTUDIO DE LA ENAL

LA *Escuela Nacional de las Artes del Libro* inició el presente año sus cursos escolares con nuevos planes de estudio. Fruto son, como informamos en número anterior, del redoblado empeño de nuestros maestros por que la enseñanza que se imparte en las cuatro carreras establecidas sea de lo más completo, lo cual, sin duda, redundará en beneficio de los alumnos. La reforma se inspiró en dos razones fundamentales:

1. Aumento de horas de trabajo en los talleres, base primordial de capacitación técnica; y

2. Poner a la ENAL y a sus alumnos, mediante prácticas intensas y comprobación de teorías, en contacto íntimo con la vida actual de la industria gráfica del país.

La reforma se basó, además, en el principio filosófico que distingue las enseñanzas especiales de otras, o sea, en que preparan para la vida del trabajo a quienes no pueden hacer estudios superiores —cualesquiera que sean su edad y condición social— por medio de carreras cortas.

Los nuevos Planes crean las cátedras de literatura universal y dibujo e historia de la letra; se amplía a dos años la enseñanza de teoría del grabado; dibujo del desnudo se transforma en dibujo de la figura humana y sistemas gráficos llevará ahora el nombre de procedimientos gráficos de ilustración, más congruente con su carácter. El idioma inglés subsistirá para los estudiantes que deseen aprenderlo, sin ser obligatorio en las carreras.

Por otra parte, los programas de todas las materias que comprenden los nuevos Planes fueron coordinados debidamente, fijándose una secuencia que era imperativa en la formación integral del trabajador calificado.

El Acuerdo al respecto del Secretario de Educación Pública, autoriza al Director de la ENAL para hacer los ajustes necesarios a fin de que los alumnos que iniciaron sus estudios conforme a los Planes precedentes no resulten perjudicados con los que se pusieron en vigor en el año en curso.

Responsables como somos de nuestros actos, toca a nosotros mismos, a los maestros de la *Escuela Nacional de las Artes del Libro*, demostrar la nobleza de las reformas aprobadas.

SE ERIGIO LA
DIRECCION GENERAL
DE ENSEÑANZAS ESPECIALES

HACE muchos años, allá por 1932, la Secretaría de Educación Pública instituyó las enseñanzas especiales, asignándoles objetivos semitécnico de resultados prácticos para la economía de los estudiantes y, como consecuencia, para el progreso de México. Vi-

vieron así más de dos décadas, mal comprendidas y a veces discriminadas injustamente por miopes funcionarios, refugiadas en una oficina que por su falta de autonomía administrativa, de recursos presupuestales y hasta de local adecuado en que alojarse jefes y empleados, nunca pudieron llenar con satisfacción sus elevados fines; mucho menos se cumplió con el interés magisterial por dotar a México de suficientes obreros calificados en la proporción que cada día reclaman la industria y el comercio.

Se entabló desde entonces una campaña —que en los últimos seis años asumió los caracteres de verdadera cruzada— para convencer a los sucesivos Secretarios de Educación Pública de la urgente necesidad de dar la importancia debida a este aspecto de la educación nacional, concediéndole, como principio, autonomía al Departamento, presupuesto y equipo de maquinarias y materiales destinados a las escuelas de enseñanzas especiales, y celebración de una Conferencia Nacional con propósitos revisionistas de Planes de estudio, Programas y Métodos a fin de colocar a nuestros planteles en el prominente lugar señalado como proveedores de personal técnico a las fuentes productoras de la riqueza nacional.

Fue así como el licenciado José Angel Ceniceros, interpretando con fidelidad la política educativa del régimen, hizo justicia a las Enseñanzas Especiales elevando su antiguo Departamento al rango de Dirección General. La *Escuela Nacional de las Artes del Libro* se congratula de ello por dos razones: la primera, porque nuestro plantel depende de tan flamante Dirección, de la que mucho se espera en el porvenir; y la segunda, porque al frente de dicha oficina el Secretario del ramo designó, con el aplauso unánime del magisterio de Especiales, al ingeniero Saúl M. Peralta, dinámico colaborador suyo y amigo nuestro, quien ha puesto íntegramente al servicio de su sector su inteligencia y su gran capacidad de trabajo.

LOPEZ MATEOS Y LAS ARTES GRAFICAS

MUY pronto la ciudadanía mexicana ratificará en las urnas electorales su apoyo al candidato del PRI a la Presidencia de la República, licenciado Adolfo López Mateos, apoyo que le ha venido otorgando sin reservas durante su recorrido por el país. Hay pocas dudas sobre el resultado de la elección: México, pleno ya de madurez política, no podrá permitir que el neo-reaccionarismo y la clerecía le escamoteen conquistas avanzadas que mucha sangre han costado al pueblo desde la misma consumación de la Independencia. Por eso nos congratulamos de que un hombre de las altas dotes cívicas y morales del licenciado López Mateos, vaya al Palacio Nacional. Y más aún, porque, aparte su cultura y su amor al libro, conoce los problemas en que hoy se debaten las artes gráficas del país por falta de personal calificado.

Sus experiencias en la Editora Popular de la Secretaría de Educación Pública y como gerente de los Talleres Gráficos de la Nación, lo colocan con relevantes títulos entre los de nuestro gremio. Por esto la *Escuela Nacional de las Artes del Libro*, único plantel en el país que tiene la misión de preparar técnicos en las artes gráficas, espera de su gobierno por lo menos la construcción de edificio propio, dotación de equipo de talleres, aulas y laboratorios y la formación del Museo Nacional de las Artes Gráficas. ¡México, cuna de la imprenta americana, bien se merece este esfuerzo de uno de sus hijos más preclaros!

LA DIRECCION

Los libros

en la

antigüedad

POR PABLO G. MACIAS
PROFESOR DE HISTORIA DEL LIBRO

IV

El material de estos artículos pertenece en su mayor parte al acervo acumulado por los maestros Francisco Orozco Muñoz (q.e.p.d.), Carolina Amor de Fournier y Francisco Díaz de León para la clase de Historia del Libro, el cual sirve de base a la enseñanza que sobre esta interesante materia se imparte en la Escuela Nacional de las Artes del Libro.

EL DOCUMENTO más antiguo que se conoce de un grabado en madera es un "encantamiento" impreso en Japón por el año 770 de la Era Cristiana. En aquella época el Japón estaba fuertemente influido por China. Es indudable que mucho antes de tal fecha el mismo procedimiento se usara en China, especialmente a partir del año 618 en que principió la dinastía Tang y que marca uno de los períodos más gloriosos en la historia de ese país. Florecieron las artes y la literatura, implantándose el budismo.

En Turkestán se han encontrado innumerables imágenes de Buda impresas en papel, de esa época.

La fecha más antigua, histórica, de un impreso chino es la de 868, en que se publicó un libro llamado *Diamante Sutra*, una de las más precias obras budistas. Fué descubierto en 1900 y ahora se encuentra en el Museo Británico. En este libro aparece escrito con toda claridad que "fué impreso el 11 de mayo de 868, por Wang Chieh, para ser distribuido a todos, a fin de honrar y perpetuar la memoria de sus padres". Éste es el más antiguo pie de imprenta y el primer nombre del impresor en la historia del mundo.

La escritura bastante perfecta del libro demuestra que muchos otros deben haberlo precedido. La impresión y la ilustración no corresponden a un período primitivo del oficio, sino bastante avanzado. El grabado representa a Sakyamuni sentado en su trono, rodeado de monjes y seres celestes y conversando con Subhuti, su anciano discípulo.

Descubrió esta joya un sacerdote taoísta en las cuevas cercanas a Tunhuang, Provincia Kan-su (llamadas templo de los mil Budas), en las cuales habitó una colonia de religiosos por el año 366, quienes las decora-

ron pintando frescos en sus paredes. Al restaurar una de estas pinturas se encontró que detrás de la pared de ladrillo se ocultaba una cámara secreta llena de manuscritos. Siete años más tarde el arqueólogo inglés Aurelio Stein logró con muchas dificultades tener acceso a la mencionada cámara. Allí pudo identificar documentos escritos e impresos del año 406 al 997, en idiomas chino, tibetano, sánscrito, etcétera, entre otros el *Diamante o Rollo de Sutra*.

Puede decirse de este libro que no es obra de un principiante, sino que revela ya una evolución avanzada del arte de imprimir y del grabado. Todo el documento lo constituye un rollo de 16 pies de largo, impreso con planchas de madera.

La provincia china de Shu fue el centro de la imprenta en la China antigua. La tradición atribuye al ministro Wo Cha-Oi el invento del procedimiento, pero lo probable es que simplemente le dio su apoyo. Cuenta la leyenda que cuando Wo Cha-Oi se mortificó por esto, le hizo una promesa: "Si algún día llego al poder, haré libros impresos de bloques de madera a fin de que todos los estudiantes tengan la oportunidad de leerlos." Una vez que fue primer ministro del reino cumplió su promesa, y gracias a él empezó el auge de la imprenta en China.

Uno de los usos de la imprenta que mayor influencia iba a tener en Europa fue la impresión de barajas. El origen de éstas es indudablemente chino, y aunque al principio tenían formas de dados y se elaboraban en hueso y en marfil para ser usadas en

el juego del *mah-jongg*, más tarde se hicieron en papel mediante grabados en madera.

Aunque no hay pruebas absolutas del camino que recorrieron los naipes para llegar a Europa, se presume que los cruzados los conocieron a través de su trato con los sarracenos. Es posible que con los naipes penetraran a Europa los bloques de madera grabados.

Por lo que respecta a los tipos móviles no cabe la menor duda de que se usaron en China, pues hasta se han encontrado algunos. Su inventor fue Pi Sheng. En Corea, la impresión con tipos móviles adquirió gran desarrollo. Entre 1403 y 1544 aparecieron once decretos reales relacionados con la fundición de nuevas fuentes de tipo. En esa época se imprimieron también multitud de libros y los "incunables coreanos" pueden verse todavía en bibliotecas de Corea y del Japón.

A partir de 1544 la publicación de obras impresas con tipos móviles cesó casi por completo. Hoy en día, todavía se prefieren en los países de origen chino las planchas grabadas que permiten a los magníficos calígrafos que son los chinos, hacer gala de su arte.

*

La *xilografía* (del griego *xylon*, madera, y *grafo*, yo escribo, o sea: *yo escribo en madera*) es el arte de grabar en madera y también el procedimiento de imprimir en planchas de madera grabadas. La xilografía fue la precursora de la imprenta, y se practicaba en Europa desde principios del siglo xv.

La xilografía se inventó en Europa, sin que se supiera que ya se prac-



Diamante o Rolio de Sutra, impreso en traducción china de Wang Chieh con la fecha de 868. Fue hallado por el arqueólogo inglés Aurelio Stein en el templo de los mil Budas, en Tun-huang, provincia de Kan-su.

ticaba en el Extremo Oriente desde principios de nuestra era. Se ignora el nombre del inventor europeo, porque los primeros grabados en madera los hacían oscuros artesanos.

Prosperidad de la xilografía. Fue el procedimiento más común de grabado: lo prueban las colecciones de estampas antiguas de las grandes bibliotecas y museos del extranjero. Los grabados más antiguos se hicieron en metal, cuyas planchas se conservan aún. La xilografía se extendió rápidamente, gracias a la baratura de la madera y a la facilidad con que se graba en ella.

Primeras producciones de estampas. Se producían en gran cantidad en la primera mitad del siglo xv, de diferentes maneras. Eran de carácter religiosas unas, y también numerosos

naipes, trabajándose así para Dios y para el diablo.

Los naipes hechos de planchas se mencionan por primera vez en 1328 en la novela francesa *Renard Contrefait* (Zorro disforme); pero no se sabe la fecha de su invento, ni en qué país se usaron por primera vez. Cabe suponer su origen oriental, pero no hay pruebas que lo confirmen. Al principio se hacían e iluminaban en colores por medio de modelos calcados, pero hacia 1400, para mayor rapidez y baratura, se usaron moldes de madera por los flamencos, holandeses, alemanes e italianos descubriendo así el grabado. A estos fabricantes se les llamó pintores de cartas y después "impresores de cartas" o "tallistas de formas". Fueron los primeros que grabaron la escritura en madera y la estamparon, siendo los precursores de los impresos.



Los ultrajes anuales al libro

POR ANTONIO ACEVEDO ESCOBEDO
PROFESOR DE CORRECCION TIPOGRAFICA

TUVIMOS ocasión el otro día de examinar casualmente, sólo en lo que se relaciona con las características editoriales, uno cualquiera de los libros de texto al uso que hoy por hoy se imponen a los niños indefensos. ¡Qué abrumadora acumulación de atentados a la estética se encierra en cada uno de esos libros, y cómo esa revisión superficial consigue producir equitativas sensaciones de tristeza y de cólera!

No se afronta el riesgo de ser tachado de mentiroso si se afirma que, mediante un proceso de selección al revés, para la manufactura de todos ellos se elige entre las ínfimas calidades de papel.

En la impresión del texto no se pone mayor escrúpulo del requerido para estampar las boletas de contribuciones, o las notas de remisión de la

acreditada tienda de ultramarinos "El Paso del Bidasoa", o los billetes de acceso a los espectáculos. Ello proviene, en buena parte, de que las "formas" de las páginas se guardan en las imprentas de año en año, sometidas a los estragos de la basura y el maltrato, y tras de quinientas mil o más impresiones anuales los tipos se hallan aplastados, los guiones de la orilla derecha no pintan, a ciertas letras se les esfumaron los rasgos. Unas páginas se ven atascadas de tinta; otras carecen de ella a tal extremo, que casi se precisa de un paleógrafo para descifrarlas.

Las ilustraciones son bochornosamente malas, a quién sabe cuántos miles de años luz del buen gusto primario. En vez de ceñirse a los sobrios trazos a línea, bien perfilados —la mísera calidad de los papeles

proscribe el empleo de grabados a medio tono—, predominan para este menester algunos dibujantes que practican un realismo execrable, como, por ejemplo, y para mayor veracidad, endosar una verruga al rostro de una abuelita, o ponerle pestañas al ojo de una vaca, o dar fe de las yerbas crecidas entre los durmientes de una vía ferroviaria, o trazar las vetas de la madera de un armario.

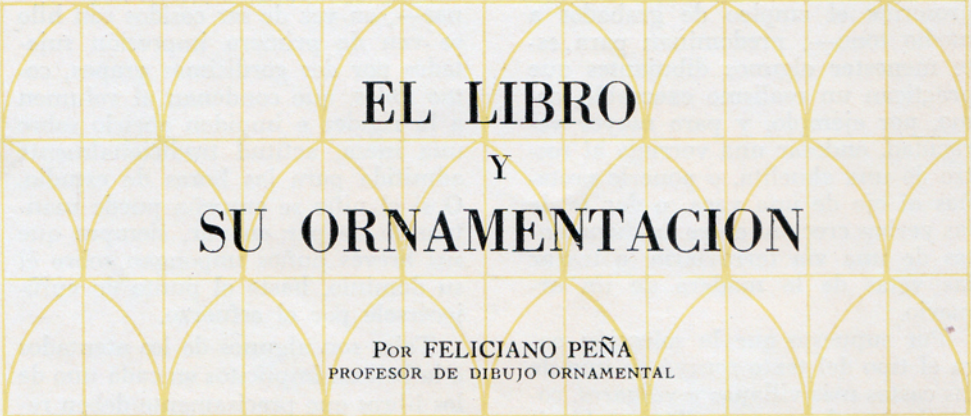
Por supuesto que la selección para el tipo del texto recayó en una de las castas más villanas y vulgares, como las usadas en aquellos establecimientos donde “maquilan” la composición de linotipo, y las cuales resultan ideales para la confección de esos manifiestos efímeros fijados en las esquinas de cada día. Tales tipos carecen de las cursivas o itálicas, tan muelles y graciosas; las suplen, con daño de la armonía plástica, unas horrendas “negritas” que dan la impresión de charcos de chapopote en aquella altura de la página donde han de subrayar un concepto.

La encuadernación de los libros aludidos constituye nuevo ultraje. La superficie de las pastas de cartóné, con una textura de lo más irregular y grumosa, lleva adherida una portada impresa en colores desapacibles que a su vez no tardará en despegarse, a poco de usarse el libro. Los diez, doce pliegos —160 ó 192 pági-

nas—, en vez de ser cosidos con hilo se ven de primera impresión sujetos por dos gordísimas grapas, como flejes, que condenan al volumen a la rigidez e impiden abrirlo sobre una mesa, actitud tradicionalmente admitida para las horas de estudio. O si el niño se empeña puede mantenerlo de par en par, siempre que sus breves puños impongan sobre él su dominio, hasta el punto de enrojecérsele por el esfuerzo.

Tales son algunos de los atentados a la belleza implícitos en cada uno de los libros que precisamente deben revelar a los escolares la hermosura, la bondad y los anchos dones del mundo. Y no aludimos en absoluto, de modo deliberado, a las ineptias o francas barbaridades que el texto de esos volúmenes pueda contener.

Claro está que no pedimos para los niños —entre quienes, por otra parte, tanto abundan los desaprensivos— libros impecables, de lujo, como para bibliófilo, donde se conjuguen los mil secretos de la perfección tipográfica. Mas téngase en cuenta que por el camino de la letra impresa deben trabar conocimiento con la armonía de las cosas y que los libros a ellos destinados, tal como ahora se elaboran por millones —de ejemplares y de \$\$\$—, representan la más elocuente invitación para huirles y aborrecerlos.



EL LIBRO Y SU ORNAMENTACION

POR FELICIANO PEÑA
PROFESOR DE DIBUJO ORNAMENTAL

V

ESTA VEZ hablaremos sobre el interesante asunto del color en su relación con el empastamiento artístico del libro. El encuadernador tiene que decidir y escoger entre los materiales de su trabajo, considerando no sólo la calidad sino también su color; las pieles son de colores; los papeles para las guardas vienen en las más variadas combinaciones cromáticas. El mosaico de piel se hace precisamente para lograr conjuntos de contrastes agradables. La piel se puede teñir variando el color con que salió al comercio y además pueden pintarse detalles con la acuarela y gouache.

El buen gusto para el empleo de los colores se va adquiriendo a través de la constante y larga práctica del oficio, pero muy especialmente con el estudio y la observación de las obras maestras de la encuadernación de todos los tiempos, así como de la ornamentación en general.

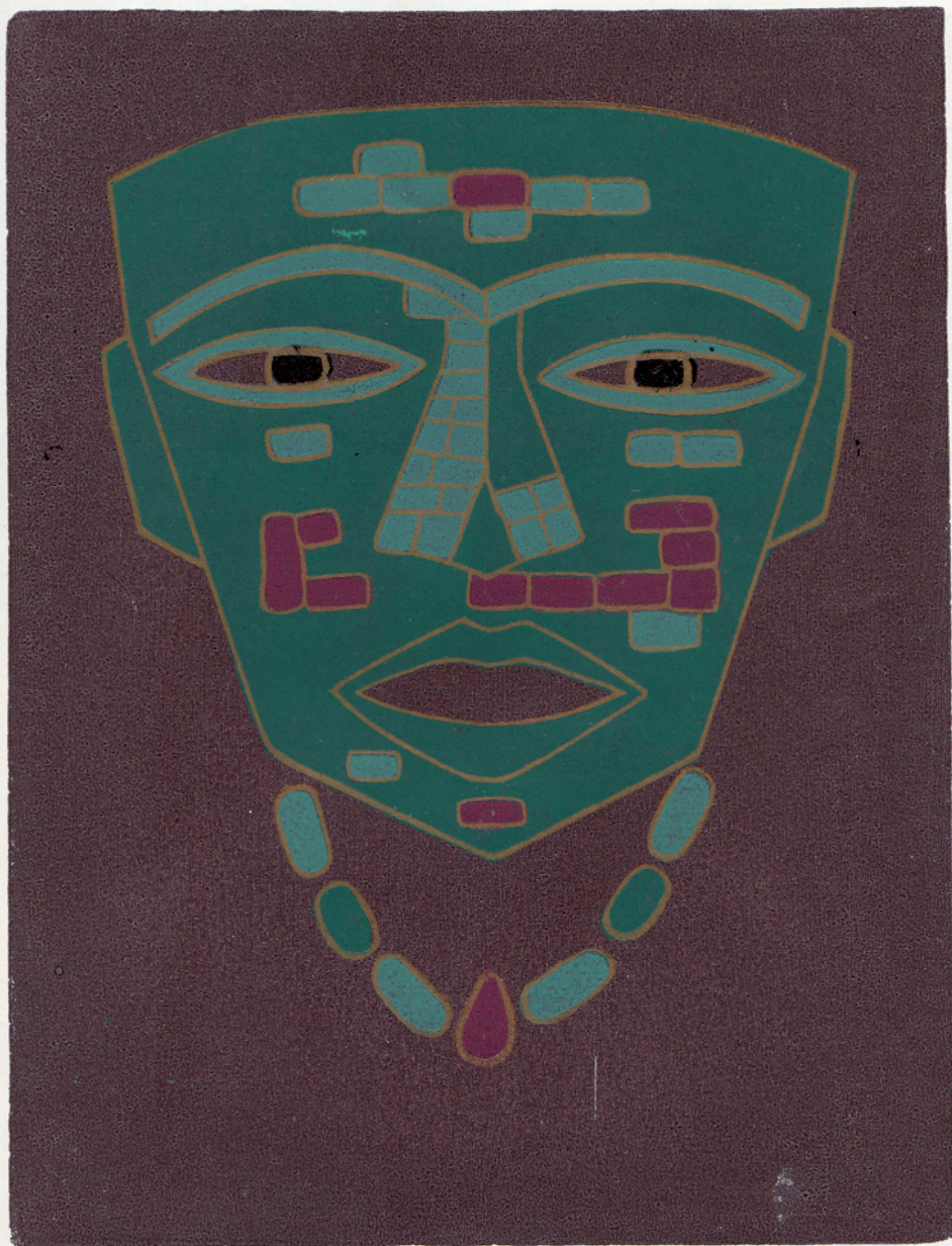
En nuestra clase los alumnos realizan desde el primer curso trabajos

a color empleando temples o gouaches, consistiendo estos trabajos en proyectar la decoración de los libros a todo color y en todos sus detalles. De tal manera el encuadernador obtiene en dibujo un aspecto bastante fiel de lo que será su obra ya realizada, evitando las dudas o la improvisación en el trabajo.

Los materiales que empleamos son los colores para carteles, o sea temples a base de goma y solubles en agua, envasados en frascos de vidrio. La lista de colores, salvo pequeñas variantes, es la siguiente:

Blanco de zinc. Amarillo naranja. Ocre. Café. Tierra de sombra. Rojo indio. Rojo. Bermellón. Carmín. Azul de cobalto. Azul ultramar. Verde viridian. Verde cromo. Negro. Oro rico.

Los pinceles apropiados son los siguientes: un pincel de cerda plano, cuando menos de $\frac{3}{4}$ de pulgada de ancho; un pincel de acuarela del número 3 y otro del número 6. Se requieren también una espátula angosta y unos godetes de pintor para ha-



Para el libro **Arte precolombino de México y de la América Central** de **Salvador Toscano** se proyectó esta decoración que fue hecha en mosaico de piel. El proyecto y la encuadernación fueron realizadas por la alumna **Ana María de León**. Linoleos de **Carlos Avila Peralta**

cer las mezclas o, en su defecto, pequeños recipientes de loza o vidrio.

Ahora seguiremos describiendo el proceso que el estudiante sigue para realizar su trabajo en color. Primero hace a lápiz su proyecto con la medida real de la tapa del libro, aplicando algunas de las composiciones que hemos visto en las lecciones anteriores. Luego pinta otro papel con los gouaches, dando el color lo más aproximado al tono de la piel que va a emplear.

Los colores que vienen espesos se manipulan con la espátula y, ya puestos en el godete, se les agrega agua (con un gotero se facilita la maniobra) para darles rapidez necesaria.

Varios colores pueden emplearse puros, sin mezcla, como el café, la tierra de sombra, los verdes y azules, ya que se asemejan a los tonos de las pieles más comunes; pero en otros casos es necesario mezclar dos o tres colores para acercarse al tono requerido. Recomendamos mezclar el menor número de colores, no más de tres si es posible, porque mientras mayor sea el número de colores más sucia resultará la mezcla.

Conviene que uno de los colores, puesto en mayor cantidad, sea el matiz dominante y los otros colores sólo modificarán su intensidad: por ejemplo, un verde puede ser azulado o amarillento según se le agregue azul u ocre, pero seguirá siendo verde.

Una vez hecha la mezcla en el godete, con el pincel ancho se extiende el color sobre el papel procurando no dejar color acumulado en ninguna parte, sino extendiéndolo de modo parejo. Cuando la mezcla está aguada se ve por transparencia el

papel; si al contrario está muy espesa se tiene dificultad para extenderla, no "corre".

Cuando la superficie empieza a opacarse por el secamiento, no conviene volver a pasar el pincel porque resultará seguramente una mancha. Para conservar por más tiempo la humedad del papel, se recomienda humedecerlo de antemano con una esponja o trapo limpios.

Si en vez del block se usan hojas sueltas, éstas deben sujetarse sobre un cartón o restridor por medio de cinta *durex* o papel engomado, fijándolas cuando menos por los cuatro ángulos.

Para el trazado del dibujo, en lugar de lápiz que mancha con facilidad, se puede usar un lápiz de color, blanco o amarillo, cuyas líneas destacan bien, especialmente sobre colores oscuros.

En seguida el alumno procede a preparar el temple de oro con el que trazará en definitiva su proyecto. El polvo metálico, por su propio peso, es seguro que esté asentado en el fondo del frasco; sin remover el líquido se extraerá una pequeña porción del oro que se puede poner en la misma tapa del frasco, y se le agrega agua a gotas removiéndolo con el pincel delgado, para poder ser usado en el grafio como si fuese tinta. Para evitar dificultades con este material debe atenderse a dos cosas: que las puntas del grafio estén parejas y ensayar previamente la fluidez del oro.

Pero el espacio se ha terminado y, por lo tanto, en el próximo número de nuestra revista seguiremos estas notas sobre el color.



Grabado al aguafuerte del señor
Ramón Peinador, alumno del
taller de la materia

El Grabado

en

México

POR JOSE JULIO RODRIGUEZ
PROFESOR DE GRABADO

Grabado en hueco

EL grabado en hueco se hace sobre planchas de metal y comprende los géneros más conocidos con los nombres de agua-fuerte, agua-tinta, mezzo-tinta a manera negra, talla dulce o grabado al buril y punta seca.

Grabado al agua fuerte

Este procedimiento consiste en atacar el metal por un ácido en los puntos que constituyan los trazos del dibujo, a fin de practicar una cavidad suficiente para retener la tinta que ha de reproducir dicho dibujo por impresión sobre el papel.

Para ello se empieza por pulir una plancha de cobre o zinc perfectamente homogénea y plana; se le desgrasa frotándola con tierra blanca; en tal estado se la sujeta por uno de

sus bordes con un tornillo de cola o entenalla, se calienta ligeramente a un fuego moderado y se extiende sobre ella una ligera capa de barniz, cuya composición es muy variada, limitándonos a dar dos fórmulas diferentes, a saber:

Cera blanca	2 partes
Betún de Judea	2 partes
Pez negra	1 parte
Pez de Borgoña	1 parte

Se funden la cera y la pez en una vasija de barro vidriada, se añade poco a poco el betún pulverizado y se calienta la mezcla hasta que una gota enfriada se quiebra al doblarla entre los dedos; en este caso se retira del fuego, se deja enfriar un poco, se vierte en agua caliente en donde se malaxa con las manos y se forman bolsas del tamaño de una cereza.



Grabado al aguafuerte del maestro Feliciano Peña, alumno que fué de la ENAL y ahora Maestro en la misma.

Barniz de Florencia

Se calienta una cantidad de aceite de linaza de buena calidad y se le añade otra cantidad igual de goma almáciga o mastic finamente pulverizado, removiéndolo bien hasta que se haya mezclado convenientemente, en cuyo caso se filtra por un lienzo y se conserva en un frasco de tapa esmerilada.

Sea cualquiera la clase de barniz que se emplee para la preparación de la plancha, debe siempre ennegrecerse ésta, para lo cual, antes de secarse, se la expone a la llama de una mecha formada por ocho o diez candelillas de sebo, que produce un humo bastante intenso para cubrirla bien.

Preparada la plancha de esta manera, se procede a separar el barniz en todas aquellas partes que han de ser atacadas por el ácido, o sea a dibujar sobre la superficie barnizada. Para esto se emplean los punzones, que son unas agujas montadas en mangos de madera de unos 12 ó 15 centímetros de largo, cuyas puntas son de grosor diferente, según el efecto que se desea producir, y se distinguen por dos formas diferentes: una llamada punta, que es completamente redonda en su extremidad, y otra llamada buril, que es aplana-da por un lado, dando a la punta la forma biselada.

Una vez dibujada la plancha, se examina atentamente si la capa de

barniz se halla perfectamente unida en las áreas no dibujadas, y si hay alguna solución de continuidad que no debe ser atacada por el ácido, se cubre con un poco de barniz líquido preparado con asfalto diluido en bencina, el cual se aplica sobre dichos puntos con pincel fino; se protege además el reverso con un barniz de goma laca quedando de esta manera dispuesta la plancha para ser atacada por el ácido, cuya preparación varía según la calidad del metal y según la operación, habiendo, por tanto, una infinidad de fórmulas, de las que sólo indicaremos la siguiente.

Para planchas de cobre

Acido nítrico	500 gramos
Agua	1 litro
Nitrato de cobre	90 gramos

Cuando se desea atacar la plancha dibujada y no se disponga de una cubeta para el ácido, se forma un reborde con cera a todo su alrededor, de 2 ó 3 centímetros de altura, dejando en una esquina una pequeña canal o pico, y se vierte sobre ella una cantidad del baño ácido, suficiente para formar una capa de 10 a 8 milímetros; cuando se considera que ha sido suficientemente atacado el metal se vierte el baño por el pico formado en el reborde y se suspende la acción del ácido que ha podido quedar, por medio del agua común que se vierte sobre la plancha para eliminarlo. Generalmente esta operación se verifica varias veces, recubriendo en cada una las partes que deben ser menos atacadas con el barniz flúido que ya he mencionado, dejando al descubierto aquellas que hayan de grabarse profundamente.

Una vez grabada la plancha se se-

para el barniz, frotándola con un trapo empapado en esencia de trementina; cuando todo el barniz ha desaparecido, se limpia bien con una estopa impregnada de aceite y por último con un trapo limpio. En esta disposición se tira una prueba, a fin de poder apreciar los defectos que pueda tener, y en caso de haberlos, se procede a barnizar de nuevo la plancha, pasando ligeramente sobre ella un rodillo con barniz; se retocan con la punta aquellos sitios en que debe continuarse la corrección y se vuelve a aplicar el ácido como hemos indicado antes. En caso de que el retoque deba hacer desaparecer alguna talla indebidamente atacada, se frota el metal en esa parte con un bruñidor, que hace desaparecer el trazo que se desea.

Como se ve, el grabado al agua-

Grabado al aguafuerte del artista Angel Zamarripa, alumno de esta Escuela





Grabado al aguafuerte del maestro Feliciano Peña

fuerte es una operación fácil para todo aquel que sea un hábil dibujante y tenga al propio tiempo un conocimiento suficiente del claroscuro.

Tal es la razón por la cual muchos pintores se han dedicado con éxito a este género de grabado, habiendo logrado obras maestras.

La Encuadernación

POR ALFONSO TOVAR Y PORTILLO
PROFESOR DE ENCUADERNACION

APARECE en nuestra galería otro apellido ilustre, Derome (1730), que responde también a una larga genealogía de encuadernadores. Se vincula este estilo a un género decorativo de positiva belleza, con el que cierra Francia, en el siglo XVIII, la lista de los encuadernadores más destacados.

Los artistas sobresalientes de esta familia fueron: primero, Nicolás Dionisio, y luego Joaquín Antonio, caracterizándose éste como el más hábil e inteligente.

En las orlas de Derome, realizadas mediante las combinaciones de diversos y pequeños rameados se aprecia un género decorativo de verdadera belleza, exuberante, a la manera de un encaje bordado, destacándose el oro en gran manera, aunque con sobriedad exquisita.

Los hierros que utiliza este admirable artista son finos y graciosos, y aunque influídos por el estilo barroco, han sido estilizados hábilmente por él, para quitarles la pesadez que

predomina en la referida modalidad.

El artista era un dibujante de finísimo gusto, que sabía adaptar a su objeto lo que más afín le era.

Como los demás creadores de estilos, tiene también Derome sus hierros propios y especiales, introduciendo ciertos temas, como liras, cupidos y el célebre pajarito, signo de su origen, que no omite en sus notables obras.

La mayoría de los trabajos que salieron de las manos de tales artistas son muy buscados por los bibliófilos más famosos, por la estima que les merecen obras tan pulcras.

Los demás miembros de tan gloriosa dinastía de maestros encuadernadores eran, a la vez, expertos libreros.

Estos notables artistas encuadernadores llegaron al máximo florecimiento del arte del libro impartiendo la pulcritud y perfección.

El impresor Antonio Sancha representa un momento brillante en las artes de la imprenta en España,

Hierros de Sancha



de glorioso recuerdo (1771); estánpanse en su casa las obras más bellas dentro de las artes del libro. Su nombre va unido en aquella época a cuantas obras selectas se realizaban; la Academia de la Historia le encarga la encuadernación del *Diccionario*, que debe llevar las armas reales; más tarde recibe otro encargo para encuadernar la *Gramática*, en tafilete y en pasta; los primeros para ofrecerlos al rey y personas reales, y el resto, o sea los de pasta, a los jefes de la Casa Real.

Otro Sancha, Gabriel, sigue la misma tradición. Cultiva la impresión

Estilo Derome



del libro, así como su encuadernación, y a semejanza de su padre se inspira en el arte francés para ejecutar primorosas encuadernaciones, hoy ambición de coleccionistas, que persiguen con pocas esperanzas de éxito su nombre en el lomo o al pie de las tapas de sus libros; el "Sancha" de sus encuadernaciones de piel punteada y mosaico, de las famosas *Guías de forasteros*, y el "Sancha fecit", en las de cuero con oro, son cada vez más raras. Los ya iniciados no necesitan ver su nombre escrito, pues les basta conocer sus hierros, tan característicos, especialmente el del jarroncito; otros pretenden ver enlaces y monogramas. Todo son conjeturas, que podría aclarar un cierto libro que con bastantes hierros del taller de los Sancha anduvo por el mercado (hay uno en México, en poder del señor don Manuel Romero de Terreros).

En la biblioteca del Palacio Nacional figuran bellos tafiletes, rojos y verdes, finamente estampados, maravillosos mosaicos, el tipo curiosísimo ejecutado con papelitos de colores metálicos, el de cordobán pintado, las *Guías de forasteros* y otros más de cuero punteado que, aunque su factura sea francesa, provienen de una maravillosa mano que los supo copiar y también interpretar a la moda española.

En el siglo XIX encontramos a Indalecio Sancha, de la misma familia, que en 1851 firma una bella encuadernación hecha en vitela y con orlas pompeyanas.

José y Vicente Beneyto son encuadernadores valencianos de fines del siglo XVIII, momento en que se hacen modelos típicos especialísimos; uno

de ellos ha sido el pergamino o vitela jaspeada imitando mármoles y con estampaciones de carretillas en oro; las contratapas y guardas llevan ricos moirés de variados colores.

Antonio Suárez emplea el tafilete rojo combinado con el verde, realizando los conocidos recuadros en forma de mosaico, los tipos de cortina y de abanico y los famosos teñidos progresivos de tonalidad desigual.

Beneyto, creador de la pasta valenciana, jaspea las pieles siguiendo la técnica de los papeles de guardas, por medio de inmersión en un líquido preparado al efecto, obteniendo así ricas y caprichosas pátinas.

La encuadernación del siglo XVIII, de sus últimos años, se vendrá realizando algún tiempo después y es que este arte, todavía más que otros, no puede trazar etapas perfectamente definidas: son trabajos de taller, realizados por artistas que no pasan de un estilo a otro bruscamente; son obreros que ejecutan, generalmente, los trabajos que el cliente les indica. Otras veces es el artista que, con libertad de acción, emplea hierros y carretillas que han servido para trabajos anteriores; circunstancias todas ellas que proporcionan una variedad de encuadernaciones, tan difíciles de agrupar cerca de un taller, como separar las que corresponden a manos diversas.

Por eso se precisa recurrir a los elementos decorativos de la época, que puedan ayudar a determinar momentos históricos definidos; eso ocurre con las encuadernaciones llamadas Imperio, que por su ornamentación pueden distinguirse con mayor facilidad. Dentro de este tipo hay un ejemplar característico, por llevar en

su lomo un águila imperial coronada, emblema de José Bonaparte; las dos cubiertas armonizan perfectamente con las características de esta época, que con su habilidad acostumbrada ha realizado Antonio Suárez.

Conforme entraba el siglo, éstas y otras encuadernaciones de elegante gusto valenciano van dejando lugar a otras más sobrias y académicas, propias del momento histórico, y casi todas las coleccionadas en el monasterio del Escorial pertenecen a este tipo; son de maravillosa ejecución, están construídas con una técnica verdaderamente arquitectónica; enfun-

Hierros Derome



dadas en sus estuches, que forman otra encuadernación, son una bella muestra de gran variedad para estudiar este momento las pieles más variadas de color, en rojo, verde, gris, pardo y jaspeado, las estampaciones de taller tan acreditado hacen honor a Juárez. Donde más se mostró como hábil artista fué en los modelos de cortina, primeramente empleando este motivo como contratapas; pero luego ya son las dos cubiertas las que van completamente decoradas con el teñido de las pieles y de la composición de los pliegues que dan nombre a este modelo.

Don José Alegría, encuadernador de la Corte, sobresale sin duda sobre

todos los artistas de su clase por el gusto y limpieza que da a las obras de su mano y porque ninguno conoce como él el secreto de aplicar el oro, conservándole unas veces su color propio, con sumo brillo, y matizándolo otras veces de diversos colores. Hasta que él llegó de París, no se sabía ejecutar en mosaico, y el primer ensayo de esta clase hecho en España fué el libro de *Memorias de La Reyna nuestra Señora*, ejecutado con sumo gusto, e inédito.

Estamos ya en pleno romanticismo y su manifestación principal es el empleo de las planchas, de un solo bloque o formando los esquinzos; luego se completan con filetes, en frío o en oro, con mosaico y hasta pintado, ya que se admiten todas las técnicas. Dentro de todos estos tipos se hacen muy bellas encuadernaciones, en las que la profusa policromía consigue composiciones de gran efecto. Especialmente el modelo llamado "Catedral", es decir, la reproducción, siempre por medio de plancha, de un motivo arquitectónico estilo gótico, tan a la moda entonces, como puede verse no solamente en estos pequeños libritos, sino también en muebles, relojes y decoraciones de todas clases. Generalmente, se usa este trabajo en decorar la encuadernación de las *Guías de forasteros* o breves volúmenes en los que, a fuerza de ser un trabajo de miniatura, resulta gracioso; se hacía casi siempre en mosaico.

Hierros de Sancha.



La Tipografía y el Libro

POR ALEJANDRO A. M. STOLS
EXPERTO EN TIPOGRAFIA DE LA
UNESCO COMISIONADO EN LA ESCUELA
NACIONAL DE LAS ARTES DEL LIBRO

IV

Los espacios entre las palabras demuestran la maestría del cajista. Ya hemos mencionado la diferencia entre espacios para tipos largos y estrechos, y para tipos redondos. La espaciatura también está en relación con el interlineado.

Si esta última debe ser grande, se necesitan espacios grandes. Detrás de un punto en un párrafo se usa medio cuadratín, nunca un cuadratín entero, como suelen hacerlo los linotipistas.

La altura de la página debe estar en relación armoniosa con el ancho. En el curso del tiempo se han desarrollado toda clase de teorías sobre la relación que existe entre el área de la composición y los márgenes. Sin embargo, sólo el sentido de equilibrio y el buen gusto del diseñador de la página pueden dar el resultado deseado por los ojos del lector.

Las páginas de algunos libros tienen un título corriente o cornisa encima del texto. En las páginas pares (las de la izquierda) se pone el título del libro (o parte de él) y en las páginas impares (las de la derecha) el título del capítulo o de la subdivisión correspondiente de este capítulo. Se puede poner el folio bien sea en la cornisa, o al pie de la página (en el centro o a distancia de un cuadratín del margen exterior, se-

parándolo con una pequeña interlínea). Es muy feo poner el folio encima de la página si no hay cornisa; más indicado sería el margen exterior.

Las cornisas sólo sirven para identificar ciertas páginas; por esto no hay que componerlas en letras conspicuas. El uso de versalitas da buenos resultados; también una línea en caja baja con mayúsculas o en cursivo pueden tener un efecto discreto y hermoso. Cuando se usan versalitas, hay que espaciarlas muy finamente.

Una de las convenciones en la composición de libros consiste en comenzar la primera página de un capítulo más bajo que las otras. Los títulos de los capítulos (eventualmente con sus subtítulos, epígrafes, etcétera) se prestan muy bien a la fantasía del diseñador tipográfico. Las mayúsculas y versalitas espaciadas, y el cursivo, pueden surtir un efecto agradable. No es estrictamente necesario comenzar la primera página del capítulo más bajo que las otras; sin embargo, en este caso se suprime la cornisa, ya que la identificación de esta página se encuentra en su título.

Muchos libros contienen notas que corresponden al texto. La colocación de notas al pie de la página puede ocasionar rompecabezas al compagi-

nador, ya que la nota preferentemente debe encontrarse entera en la página correspondiente y no parcialmente en la página siguiente. Las notas se separan del texto por medio de una o media línea blanca; el uso de filetes después de la línea blanca debe evitarse. Si hay que usar un filete, éste debe tener el ancho de la composición del texto. Es muy feo sangrar las notas; las cifras indican suficientemente que se trata de una nota. Si hay más de una nota en una página, cada una puede comenzar en una nueva línea. También las notas pueden seguir la una a la otra. En este caso hay que separarlas por un cuadratín en blanco o una rayita o guión.

Las notas también pueden estar colocadas al fin del capítulo, inclusive al fin del libro. Si en las notas se encuentran datos bibliográficos, se recomienda colocarlas en uno de estos dos lugares.

El aspecto de una página sin notas al pie es agradable; la colocación de las notas al fin del capítulo o libro ahorra tiempo y dinero. Se pueden colocar también notas en los márgenes exteriores de la página. En el curso de los años se hicieron milagros en el arte de la composición de notas — desde las notas sencillas en el margen, hasta notas encerrando el texto en tres o cuatro lados. Es muy útil estudiar ejemplos de tipografía de los siglos pasados. Sin embargo, el lector actual no tiene tiempo para ocuparse mucho de las notas; por supuesto que los autores harían bien si las vertieran en el mismo texto.

4. La portada

La portada fue introducida en el

libro años después de la invención de la imprenta. Se cita como primera conocida la del *Calendarium* de Regiomontano, impreso en Venecia por Ratdolt, año 1476. En el curso del tiempo la portada se ha desarrollado desde la línea simple o doble de los incunables hasta las preciosas joyas grabadas en la época barroca. Grandes artistas, como Rubens, han puesto su fantasía en la elaboración de portadas.

En nuestra época es costumbre usar títulos muy cortos; de vez en cuando se añade un subtítulo. En la portada se encuentran, desde luego, el título, el nombre del autor (con o sin títulos honoríficos), el “pie de imprenta” (nombre del editor, lugar y fecha) y ocasionalmente la indicación de la edición (quinta edición; edición popular). En algunos libros de mucha pretensión o literarios, así como en reediciones de textos antiguos, se puede dar más espacio al subtítulo y epígrafes. En los últimos cuarenta años la marca del editor ha sido reinstaurada. Sin embargo, una característica de la portada moderna es que lleva más blanco que negro.

Aunque para la composición de portadas algunas teorías doctas han sido elaboradas, repetimos otra vez que todo se reduzca al buen gusto y sentido de equilibrio del diseñador tipográfico. El trabajo más difícil es colocar los espacios entre las letras de una palabra compuesta en mayúsculas o versalitas, y determinar la distancia entre las palabras y las líneas. Hay que evitar el uso de muchos cuerpos diferentes; para la portada se usa una sola familia de tipos. Sin embargo, un buen diseñador puede reservarnos algunas sorpresas aceptables.

La línea o las líneas del título, o la palabra principal, se componen comúnmente en un tipo grande. En el libro actual se considera poco deseable un título "pesado".

El uso de color (rojo) en la línea principal del título puede aminorar "el peso" de la portada y contribuir a su belleza.

5. *Las páginas preliminares*

Consisten en la anteportada, la portada, la página con los datos sobre la traducción, los derechos del autor y las reimpresiones, la dedicatoria, el índice general, el prólogo y la introducción.

La anteportada (o falsa portada) consiste en una o dos líneas, mencionando solamente el título del libro, eventualmente el subtítulo. Se coloca bien sea a la cabeza de la primera página del primer pliego, o un poco más arriba del centro óptico de ésta.

De la portada ya hemos tratado en el capítulo anterior. Si el libro forma parte de una serie o de una obra, muchas veces se coloca la portada de esta serie o de la obra enfrente de la portada del tomo. Es muy importante dar a estas dos páginas opuestas el mismo diseño, usando los mismos tipos en ambas. La doble portada se encuentra normalmente en los diccionarios bilingües.

Es muy difícil encontrar una solución satisfactoria para la página que debe contener los datos sobre la traducción, los derechos del autor y la lista de reimpresiones. Su lugar oficial es el reverso de la portada.

La *dedicatoria*, por corta que sea, ocupa generalmente una página entera, con el reverso en blanco. Actualmente no se usan ya las dedicatorias de adulación a los grandes del

mundo o mecenas, que encontramos en los libros de los siglos pasados. Ahora se limitan a algunas palabras o líneas. El diseñador tipográfico, sin embargo, puede hacer de la dedicatoria una página atractiva.

En la mayoría de los libros en español, el *índice general* se encuentra al fin del libro, aunque hemos indicado cierta preferencia para colocarlo al principio. Dondequiera que se encuentre, el diseñador tiene que componerlo de manera muy uniforme sin muchas sangrías. Algunos *índices* pueden ser muy complicados, especialmente cuando reemplazan a índices específicos. En este caso, se compone el número y título del capítulo en versalitas y las otras líneas en un cuerpo más pequeño, usando en ello según la necesidad versalitas, cursivo y negro. Hay que evitar los puntos conductivos: si el uso de éstos es inevitable, se recomienda poner espacios de dos o tres cuadratines entre ellos.

El *prólogo* y la *introducción* se pueden componer en un cuerpo más grande o más pequeño que el del texto del libro o el cursivo de la misma familia. Los principios de estas páginas preliminares deben tratarse de la misma manera que los capítulos; también tienen cornisas. En estas páginas los folios se componen generalmente en cifras romanas en vez de árabes.

6. *Las páginas posteriores*

Al fin del libro se colocan los índices especiales (alfabéticos, cronológicos, etcétera), la bibliografía, la lista de las láminas y el colofón. En el capítulo anterior ya hemos hablado del índice general. Los *índices especiales* se componen en dos o tres columnas por página, en un tipo más

pequeño que el texto. Según que sean más o menos complicados, se usan mayúsculas, versalitas, caja baja, cursivo, así como también negrilla.

Las *bibliografías* y la lista de las láminas generalmente se componen en líneas enteras, usando versalitas, caja baja y cursivo.

El *colofón* contiene datos sobre la impresión, la imprenta y el tiro. También se puede mencionar el papel, el tipo y el taller de encuadernación. Se recomienda hacer una composición sencilla del colofón. Sólo en ediciones "de lujo" se pueden mencionar los detalles que son de interés para el bibliófilo. En el colofón puede encontrar su lugar la marca del impresor o editor.

7. Las láminas

Para las ilustraciones se usan actualmente todos los métodos: impresión tipográfica, impresión plana (litografía u offset) e impresión en huecograbado. Se necesita papel de fabricación especial para estos dos últimos métodos.

Si las ilustraciones no se imprimen directamente en el texto de las páginas, aquellas impresas en otro papel se dividen bien sea en páginas sueltas (que el encuadernador debe pegar en el lugar indicado), o en pliegos de 4, 8, 12 ó 16 páginas, que se insertan entre los pliegos del texto. Muchas veces la parte ilustrativa se coloca en su totalidad en la parte posterior al texto; actualmente, algunos autores y editores prefieren colocarla entre las páginas preliminares y el texto.

Cuando en una página se encuentra una sola ilustración, hay que colocarla un poco por encima del centro óptico. Si la ilustración es más

estrecha que el ancho de la página y tiene líneas de texto a su lado, hay que colocarla contra el margen exterior.

Si dos o más ilustraciones se encuentran en cada una de dos páginas opuestas, hay que colocarlas con preferencia en forma escalonada; la más elevada contra el margen exterior y la más baja contra el margen del lomo. Si ellas están en el texto, hay que colocar un margen blanco alrededor de las ilustraciones, igual a la altura del tipo usado en el texto. Las leyendas (de una o más líneas) se componen al mismo ancho de las ilustraciones. Si esto no fuera posible, las leyendas se colocan al centro, debajo de la ilustración.

Si en el libro se encuentran ilustraciones de superficie más grande que la página del texto, la leyenda se compone a lo ancho de la ilustración. Si no hay lugar —por ejemplo, si la ilustración ocupa la página entera—, la leyenda se pone bien sea al reserbo de la ilustración, bien en el margen de pie de la página opuesta. También hay la posibilidad de colocarla en el margen del lomo opuesto.

Las ilustraciones en el texto y los estados y estadísticas deben hallarse lo más cerca posible del texto correspondiente. Si deben estar detrás del punto doble, hay que colocarlos forzosamente. Cuando la compaginación no permite colocarlos así (por ejemplo, si no hay espacio en la página), hay que cambiar el texto, o reemplazar el punto doble por una indicación, como por ejemplo: "Véase la ilustración en la página..."

Las leyendas de las ilustraciones, estados y estadísticas deben tratarse como parte de éstas.

E d h E
M I n
P
EL FORMATO

Tipográfico a

POR MANUEL ECHAURI V.
PROFESOR DEL SEGUNDO CURSO DE EDICIONES

B A e D S

PARA realizar un trabajo editorial de buena calidad, es necesario enfrentarse a problemas de cuyo planteamiento y solución a menudo no tiene el profano la más remota idea.

El bosquejo para la determinación de un formato ha de estar amparado por el estudio previo de la distribución de sus partes y de las unidades gráficas que lo integran. La maqueta-guía debe contener las especificaciones necesarias para facilitar el trabajo del tipógrafo.

Al iniciar esta pequeña serie de artículos sobre el tema, pretendemos dar a conocer en forma sencilla algunos de los aspectos más íntimamente relacionados con las nuevas corrientes tipográficas y con la apa-

riencia física de los impresos de nuestros días.

Es importante para nuestro propósito hacer algunas consideraciones generales sobre los principios que norman el formato tipográfico, cuya base esencial está constituida por la letra. Su estudio nos permitirá comprender que, además de su simbolismo gráfico, posee cualidades estéticas en su estructura, equilibrio, color y peso. Además, podremos advertir que sus características de estilo pueden ajustarse a una época determinada, lo que nos permitirá admitir la importancia del conocimiento de las leyes de su construcción y de su anatomía. “La escritura de cada siglo —decía Vitet— reproduce y refleja, por decirlo así, los caracteres

generales de la arquitectura y de las artes de las cuales es contemporánea." Por eso debemos partir de un principio de concordancia entre presentación y contenido, es decir, que el lenguaje estético de la letra debe ser tan atendido como su valor expresivo. La letra determina, más que cualquier otro factor, los propósitos y el carácter de la obra que se edita. De su armonización y adecuado ajuste en el área del formato, dependen en gran medida el éxito o el fracaso del proyecto que guía todo proceso de estampación.

Otros aspectos que iremos considerando y que son de gran importancia para realizar un buen formato tipográfico, son los relativos a la medida de la página de papel, a sus proporciones armónicas así como a su área de impresión y a la utilización de métodos para localizar sus márgenes, lo cual nos llevará a estudiar someramente las soluciones que ofrecen algunos estudiosos del problema y que mencionamos a continuación: el *oblongo regular*, la *sección de hipotenusa* u *oblongo de hipotenusa de Ostwald*, el *oblongo de impresión*, la *proporción arquitectónica* y la *simetría dinámica de Hambridge*.

Como el formato para la impresión del libro ocupará nuestra atención en forma preferente, diremos de antemano que éste es un trabajo que requiere un cuidadoso proceso para su elaboración, por lo cual solamente llegan a obtener resultados positivos quienes estudian previamente los factores que intervienen en su realización. Mencionamos algunos de éstos:

1. La calidad del papel en que aparecerá el impreso.

2. La selección del tipo, sus medidas y su proceso de impresión (linotipo, monotipo o Ludlow).

3. El orden y la colocación de las páginas del libro, para lo cual debe proyectarse su contextura de acuerdo con las partes que lo integran: páginas preliminares, texto de la obra, material adicional, etcétera.

4. Las ilustraciones y la técnica usada para realizarlas.

Resumiendo, podemos decir que una maqueta no cumple su finalidad si no ofrece un formato adecuado al texto del autor. Además, debe ser enfatizada la importancia de la selección del tipo y de su concordancia con la materia de que trata el libro, sin descuidar sus valores de peso, medida, legibilidad e interlineado. La posición del texto en la página determina la medida y proporciones de los márgenes, realzando o disminuyendo el atractivo físico del impreso. El estilo en la tipografía y en el formato interior y exterior del libro, la calidad de sus ilustraciones, viñetas y capitulares, así como el equilibrio entre sus negros y sus blancos, son factores que influyen siempre en una buena plástica tipográfica.

Nuestros apuntes sobre este tema se informan, en gran parte, en las enseñanzas del eminente maestro y artista don Francisco Díaz de León y tratan de ordenarse en la línea que marcan los estudios que en esta revista ha venido publicando don Alejandro A. M. Stols, experto en tipografía de la UNESCO.

En números subsecuentes ampliaremos el tema aquí enunciado.

Francisco Díaz de León

G R A B A D O R

Aquí, donde la victoria reside en la perseverancia, esta perfección hecha de perseverancia es un ejemplo animador.

—D'ANNUNZIO.

POR FRANCISCO OROZCO MUÑOZ



Maestros Díaz de León
y Orozco Muñoz

EL APOSENTO ES PEQUEÑO. Una ventanita lo alumbra. La hora es temprana y tan suave y tenue la luz, que sólo realza la simpatía de las formas. Las cosas no se ven aún; pero el ojo que las ha contemplado con amorosa ansiedad y recogido, una a una, para substancia propia, en el ánimo las percibe, claras y resplandecientes, con sus oros, sus platas azulinas y sus chafados carmesíes.

Todos los ruidos duermen sumisos al croar de las ranas. El aposento está en la más apartada casa del pueblo, colindante al campo, del viejo pueblo de Coyoacán, deshecho en flores y en melancolía, dilecto pueblo de artistas porque 'de todas las materias plásticas la melancolía es la más dócil, la que no necesita de fuerzas para modelarla.' *

El aposentillo es soledad y alejamiento absoluto. Para el artista que en él habita es el arte silencio y olvido, camino en el desierto por el que llegará un día el 'hombre armonioso.' Y en un librito que recibió de Francia, impreso por Émile-Paul —ya veremos cuánto ama la tipografía—, lee y medita a menudo estas palabras: 'La belleza encierra silencio y crea en el silencio.' **

La luz es la única cosa grande del mundo que se asoma a la ventanita. Ya invadió la estancia. Los objetos recobran su simpatía íntegra. ¡Qué nobleza la de los libros que aguardan en el armario de nogal! ¡Cómo lucen los vivos

* D'Annunzio.

** Roger Dévigne, *Amour de la Typographie*.

azules de la cerámica poblana! Los oros de los marcos coloniales, con vieja grana en las volutas, ligan los recuerdos a los anhelos vehementes, en paz, sin que sangre más el corazón. Porque el corazón sangró en demasía al decidir el artista abandonar la pintura, joya esplendorosa del mundo, por el grabado en madera, arte recoleto, de retiro y abstracción, que considera los objetos en su pura esencia, en el que toda emoción es conquista, que cautiva solamente a los iniciados, a los sensibles al color de los negros y de los suaves grises, a los que se adormecen en el regazo materno de las imprentas, y las tintas grasas revelan un alma en cada cosa.

*

Las 'bellas leyes según las cuales las letras se construyen y reúnen, los negros y los blancos se equilibran,'* le fueron descubiertas en temprana edad. Su amor por la tipografía se hizo obra de juicio y reflexión con la práctica y la doctrina. Aprendió a tener el componedor del tipógrafo, a manejar el tipómetro, a calcular una 'justificación,' a discernir la calidad del papel. Leyó viejos manuales. Hurgó en archivos y bibliotecas. Su encuentro con las ediciones de los siglos xvi y xvii fue trascendental en su vida. Los 'toscos grabaditos religiosos que prodigaban, especialmente en las *Doctrinas*' (García Icazbalceta), le cautivaron por su primitiva ingenuidad. ¿Quién habría de decirle entonces que más tarde, en la época de la crisis, al abandonar la pintura, los buscaría con ardor, por humildes, para apagar su sed de conocimiento?... Su 'curiosi-

* Max Jacob.

dad activa' vió al fin surgir la arquitectura de la imprenta. Penetró los secretos y las inflexibles bellezas de los libros. Pero tanta excelencia del espíritu, tan puro realce de sí mismo, ¿a quién serviría? No lo había pensado. La guerra civil asolaba el país y eran cosas fuertes y no frágiles las que se necesitaban. Mas artista de raza, profundamente identificado con su tierra, miraba los árboles que seguían creciendo, los rosales que no dejaban de aromar y los volcanes milenarios, impertérritos en su sublime belleza. ¿Nadie llegaría a recibir su mensaje, como él recibía hoy el oscuro trabajo de la raíz del árbol y del rosal y del granito ígneo?...

*

En el Valle de México, en Santa Anita, cuando las canoas vienen cargadas de adormideras de Xochimilco, nació la primera Escuela de Pintura al Aire Libre. Un mexicano que regresaba de Francia, Alfredo Ramos Martínez, le prodigó nimios cuidados paternales, le ofreció la esencia de una vida de insigne artista, concentrada gota a gota en el extranjero.

El sol de la Revolución triunfadora, deslumbrante y ardiente, multiplicó esas Escuelas en la vieja tierra de Anáhuac: en Tlálpam, en Xochimilco, en Guadalupe Hidalgo, en Churubusco, en Coyoacán. En esta última vi por vez primera a Francisco Díaz de León. Del encuentro perduran, en el terciopelo de la memoria, los ojos, desmesuradamente abiertos por la incesante contemplación del Valle. Quería ser pintor y en ello ponía su proverbial tenaci-

dad. De entonces conservo un paisaje, el pueblecito de Amecameca adormecido en la falda del Popocatepetl, tan profundamente evocador de la patria, que me acompañó en luengos viajes, y en Flandes lo alabaron artistas avezados a mirar el color.

Fue extraordinaria la obra de las Escuelas de Pintura al Aire Libre. El alma del pueblo volvió a mostrar su faz resplandeciente, la misma que antaño creó la sonrisa en las máscaras totónicas, las ornamentaciones mayas, 'plenas de vida y de gracia,' las exuberancias barrocas, profusas de volutas, roleos y adornos curvilíneos. La Europa entera admiró esas obras. 'Los pintores se encontraron, al fin, frente a verdaderos ingenuos, que nunca habían visto ni Van Gogh ni Cézanne, ni nadie de la escuela de París. Pintaban como en Montparnasse; pero con un acento, con una autenticidad de inspiración, que no puede dar ninguna academia, libre o doméstica.' *

En esas escuelas, hoy casi desamparadas, se distinguió Francisco Díaz de León. Fundó y dirigió la de Tlalpam y de aquí pasó, con beneplácito general, al elevado cargo de director de la Academia de Bellas Artes de la ciudad de México.

Solo como un monstruo, brutal y

magnífico, Diego María Rivera cubre de frescos los muros de la Secretaría de Educación Pública. Muestra 'la superior realidad de un México que nunca, antes que él, había sido revelado.' (Xavier Villaurrutia.) La 'guerra divina' ruge sobre el coloso; pero el milagro es tan patente,

el amanecer tan límpido, que los discípulos afluyen, aun de lejanas tierras, como ese francés tan mexicano, Jean Charlot, que aceptó jubilosamente la supremacía del maestro.

Habría que decir algún día, con exquisita complacencia, lo mucho que debe el México artístico al singular amor de Jean Charlot; bástenos,

por ahora, recordar que fué el primero en llamar la atención sobre el casi olvidado Guadalupe Posada, el único genio del arte del grabado en México. Jean Charlot traía de Francia grabados en madera y libros ilustrados, modernos, que mostró a los jóvenes pintores, a Fernando Leal, a Francisco Díaz de León y a otros muchos. Para Díaz de León fueron esas obras su 'camino de Damasco.'

La ventanita del aposento de Coyoacán permanece con luz hasta altas horas de la noche. El artista estudia, analiza, escudriña, descubre los elementos y principios del nuevo arte. Pero ¿dejará la pintura? ¿Traicionará al color, que ya resplandece en la capilla de Chapino con irisacio-



El maestro Díaz de León en su estudio.

* Carlos González Peña. El Universal, julio 8 de 1934.

nes de fresco renacentista? ¿Llegará a consolarse de semejante abdicación?... Su vivo amor de la tipografía, su diletantismo, lo deciden por el arte de grabar en madera. Determinación valerosa en un medio herético, aún sin horizontes para esas delicadezas del espíritu.

¡Qué labor tan improba la de los años de aprendizaje! El *Tratado histórico y práctico del grabado en madera*, del célebre Papillon, es su libro de cabecera. Díaz de León está en todo: afila la impropia herramienta, que es ebanista; cepilla madera; prepara las tintas; busca papel apropiado, que hace venir desde el Japón. Poco a poco, con esa lentitud del alma en éxtasis, va adueñándose de la técnica del grabado de hilo y produciendo obras, que son grandes tallas ingenuas, como las de los primitivos imagineros. Pero su ansia de perfección es honda y la técnica del grabado de hilo no le satisface. Adquiere tratados modernos. Su biblioteca es un pequeño tesoro técnico, rarísimo entre nuestros artistas. Encuentra, por fin, lo que busca, el boj y el grabado de pie, los buriles, la uñeta, la navaja japonesa, el *velo*, etcétera. Ya está formado el grabador. Van a comenzar las obras serias.

El primer libro que ilustra, con cincuenta y cuatro maderas, es *Campanitas de plata* de Mariano Silva. Esta obra inicia en México, en el siglo xx, la ilustración con grabados en madera.

Al año siguiente, en 1926, ejecuta dieciséis admirables camafeos en madera de pie, para *Oaxaca* del ilustre historiador Manuel Toussaint, y en 1928 imprime él solo tres mil gra-

bados, que integrarán la edición de su libro *Treinta asuntos mexicanos*. Un éxito franco corona el inusitado esfuerzo. El artista está en la plenitud de su arte, domina en absoluto el oficio. Su alma, que tanto esfuerzo y valor prodigó en la ardua ascensión, se muestra generosa. En 1929 funda Díaz de León, en la vieja Academia de Bellas Artes, de la que es profesor, el taller de las artes del libro. Divulga procedimientos; resucita el grabado en metal; hace aguafuertes, puntas secas, litografías y estampas japonesas, esas bellas estampas en las que 'la línea constituye la esencia misma del dibujo,' sin sombras porque, según la doctrina china, 'la sombra es cosa accidental e irreal que no debe representarse'; ejecuta aquatintas en las que la vida se desprende con un mínimo de signos; graba al buril y se diría que sigue las seis arcaicas fórmulas de Sei Ho (499-501): 'La consonancia del Espíritu que engendra el movimiento de la Vida'; se rodea de atentos y acuciosos discípulos: Feliciano Peña, Manuel Echauri, Isidoro Ocampo, Mario Ramírez de Aguilar, Francisco Gutiérrez, José Chávez Morado, Agustín Villagra y otros más.

Y para no omitir nada de esencial en la vida de este grande y modesto maestro grabador, diré aún que en 1933 ilustró con aguafuertes el bello libro del poeta Enrique Fernández Ledesma, *Viajes al siglo XIX*, que fue un acontecimiento literario y artístico.

El arte de Díaz de León se caracteriza por su expresión directa en una técnica elegida. Para cada procedimiento su técnica y color pro-

pio. El dibujo es guía, punto de mira.

La originalidad de Díaz de León consiste en la concepción de 'opciones sintéticas,' en una palabra, en su expresionismo y, naturalmente, puesto que él mismo imprime sus grabados, en la mano de obra, que como ha dicho con exactitud un crítico belga, Henri Liebrecht, 'es la mano de obra la que hace la obra maestra.'

*

Fragante ramillete de claveles purpurinos en el alféizar de la ventanita. Nadie está en la estancia. El aroma de las flores se esparce en el silencio religioso. Las cosas obedecen al júbilo de la más luminosa mañana del Valle de México. Es un 'instante entre la vida y la muerte, entre la tierra paciente y el cielo misericordioso.' Pero ¿quién abrió ese

diario, que está sobre la mesa? Si un rostro apareciera en la ventanita, junto a los claveles, podría leerlo. Tiene un artículo marcado con una cruz roja. Se habla en él de la reciente exposición de Díaz de León en la Sala de Arte de la Secretaría de Educación Pública. Es un crítico tan advertido como autorizado* el que escribió los renglones negros y apretujados, olorosos aún a tinta de imprenta. "¿Cómo es —se pregunta admirado—, cómo es que en la hosta indiferencia del medio, junto a la agitación estéril, en ambiente todo materializado, tan poco propicio para el flamear interior, se ha producido este maravilloso haz de creaciones en que ojos y manos infatigables supieron ver y aprisionar y crear tanta hermosura?..."

* Henri A. Lavachery, Les Beaux-Arts. Bruxelles, 1930.

México, D. F., 4 de octubre de 1934.

El Maestro Stols

Y LA

TIPOGRAFIA HOLANDESA

POR FRANCISCO ANTUNEZ

Fragmentos de la presentación del profesor Alejandro A. M. Stols, invitado de honor a los actos con que fué celebrada en Aguascalientes el "Día del Tipógrafo", el 25 de septiembre de 1957.

EN mi carácter de director de la Biblioteca "Enrique Fernández Ledesma", y de Presidente de la Corresponsalia del Seminario de Cultura Mexicana en Aguascalientes, me es grato presentar a ustedes al ilustre maestro impresor holandés, señor don Alexandre A. M. Stols, que se encuentra en nuestro país desempeñando una comisión de asistencia técnica que —en la rama de Artes Gráficas— le ha encomendado la UNESCO.

¿Y qué mejor oportunidad que ésta en que estamos aquí reunidos celebrando el DÍA DEL TIPÓGRAFO, para escuchar las autorizadas palabras del señor Stols, que tanto se ha distinguido por su labor en el campo de la tipografía?

Sé que al señor Stols le agradará saber que muchos años antes de que él pensara en realizar su viaje a América, ya en México —¿y por qué no decirlo?, aquí, también aquí, en Aguascalientes— se conocían y se admiraban sus preciosas ediciones de las obras de Valéry, Supervielle, Larbaud y de nuestro Alfonso Reyes, que estampó en sus prensas, en su vieja y bella ciudad de Maestricht.

Me parece que uno de los escritores me-

xicanos que primero llamaron la atención de la gente de letras acerca de la belleza de las ediciones "stolsianas", fué Antonio Acevedo Escobedo.

En efecto, en el año 1933, Antonio publicó una "Carta" que dirigió al señor Stols, a Holanda, a propósito de una obra de Alfonso Reyes, estampada durante ese mismo año en sus prensas maestrichenses: *Romances del Río de Enero*. Cuando vi aquel libro —junto con el otro (*Minuta*, 1935), que imprimió al propio Reyes—, no sé que secretas voces interiores me dijeron que algún día tendría la oportunidad de conocer a quien podía hacer tales maravillas. Y aquel lejano presentimiento lo he visto realizado el día de hoy.

Después de haber leído aquella "Carta" y de haber visto dichos libros, tan extremadamente cuidados en todos sus detalles, imaginaba al señor Stols examinando el pliego de prueba —oloroso aún a tinta fresca— de una de sus hermosas ediciones, en un pequeño desván del piso alto de su casa, en Maestricht, hasta el que apenas llegaban los ruidos sordos de sus prensas.

Un día recibí la visita de mi entrañable amigo el pintor y grabador Francisco Díaz

de León. Había venido a Aguascalientes en uno de esos viajes impensados que él suele hacer cuando se siente atosigado por la nostalgia de su ciudad natal. Me traía, como presentes, la copia de una conferencia que, unos días antes, había sustentado el señor Stols en la *Escuela de las Artes del Libro*, y un ejemplar de los *Cuentos* de Pouchkine, ilustrados con seis primorosas aguasfuertes de Alexeieff, impresos por Stols en su taller de Maestricht, el año 1930. Por cierto que ésta es la más hermosa edición stolsiana que yo conozco.

Leí con verdadero interés aquella conferencia —que es la misma que ustedes van a escuchar—, y de entonces a esta parte la he releído diez o doce veces, encontrándola cada vez más interesante. Lo que el señor Stols dice acerca de asuntos editoriales, modificó muchas de las ideas que yo tenía a ese respecto. Coincidió mi pensamiento con el suyo en muchas cosas que yo hubiera podido decir con sus mismas palabras tan acertadas, tan juiciosas y que denotan el fino espíritu de observación de un verdadero profesional de las artes del libro.

Me sentí, pues, cautivado por su evangelio tipográfico escrito con tanta sencillez y facilidad y le escribí —en estos días hará un año— invitándolo a venir a Aguascalientes a dar algunas pláticas, en esta misma sala, a los impresores y a los escritores locales, por ser los sectores a quienes interesan más de cerca los asuntos editoriales. Desgraciadamente mi invitación la recibió el señor Stols cuando estaba en vísperas de emprender un viaje de vacaciones a su país y no le era entonces posible venir.

Pero al fin se encuentra entre nosotros para hablarnos de muchas cosas que están ligadas muy estrechamente a las actividades que desplegamos.

Holanda tiene una gran tradición tipográfica que data de los primeros días de la invención de la imprenta. Inclusive se ha dicho que el verdadero inventor de la imprenta fué un holandés, Lorenzo Coster, a quien la ciudad de Haarlem le ha erigido una estatua a cuyo pie se verifican anualmente actos *in memoriam*.

¿Fué Holanda el país natal de la imprenta? Francia reclama gloria igual. No viene al caso discutirlo, pero la leyenda costeriana ha sido la causa de enconadas dispu-

tas que los críticos han resumido así: Holanda tiene libros, pero no tiene documentos (documentos que acrediten la invención, se entiende); Francia tiene documentos, pero no tiene libros; en cambio, Alemania tiene libros y tiene documentos.

Larga y brillante es la historia de la tipografía holandesa. A Holanda cabe la gloria de haber sido la cuna de esa notable familia Elzevir de impresores-libreros que durante el siglo xvii floreció en las ciudades de Utrecht, Leyden y Amsterdam, en donde, con espíritu verdaderamente renacentista, hicieron preciosas ediciones de las obras de los autores clásicos griegos y latinos, que son hasta nuestros días modelos imperecederos de perfección y de buen gusto.

Las ediciones elzevirianas se caracterizan por el empleo de una letra de imprenta, clara y esbelta, que lleva el nombre de aquella ilustre familia, así como por su cómodo tamaño de bolsillo, y son, por sus dimensiones, precursoras de nuestros libros modernos.

Y si Holanda es uno de los principales centros tipográficos de Europa, Haarlem, la ciudad costerense, es el centro tipográfico más importante de Holanda. Desde el año 1703 en que Isaac Enschedé imprimió unos salmos para la iglesia menonita de aquel lugar, se ha venido desarrollando allí una intensa actividad editorial sin paralelo con la de ningún otro país.

Durante los dos siglos y medio que tiene de venir trabajando sin interrupción la Casa Enschedé, ha producido sus propias tintas, sus propios papeles y sus propios tipos de imprenta, estos últimos de cortes clásicos y modernos, de una fisonomía peculiarísima, verdaderos modelos de gracia y de noble sencillez.

Del año 1920 en que esta vieja casa editorial cuenta con diseñadores de tipos de imprenta tan notables como Jan van Krimpen y Sem L. Hartz, así como de cortadores de matrices tan hábiles como Radisch, se ha venido formando al lado de ellos una nueva generación de creadores de tipos de imprenta que promete mantener muy en alto el renombre actual de la tipografía holandesa.

Van Krimpen es la figura más destacada entre los diseñadores contemporáneos de la letra de imprenta. Obtuvo uno de sus primeros triunfos con su tipo *Lutetia* —antiguo nombre de la ciudad de París—, que

fué, en 1923 como un soplo de rejuvenecimiento para la desorientada tipografía de la postguerra. De 1927 a 1934 creó bellísimos estilos de letras, entre ellos su *Antigona*, su *Romana*, su *Romulus* y su *Cancellaresca*; pero su obra maestra es la letra llamada *Spectrum* —que primero llevó el nombre de *Haarlemmer*—, y que originalmente había creado para la edición de una Biblia, que al fin no se pudo llegar a imprimir.

Con ese tipo *Spectrum* se compuso el folleto del doctor Stanley Morison, de Londres, titulado *The Art of Printing (El arte de la imprenta)*, que el señor Stols menciona en una parte de su conferencia.

A Sem L. Hartz debe considerársele como discípulo directo de Van Krimpen. Hartz es, fundamentalmente, un excelente grabador en acero, que a más de haber producido preciosas estampas del paisaje holandés, ha producido también muchos grabados filatélicos que son verdaderas obras maestras en miniatura. A Hartz se deben muchos de los grabados de los timbres postales holandeses y de algunos otros países. El año 1950, animado indudablemente por Van Krimpen, produjo su tipo *Emergo* romano y cursivo, que es uno de los más bellos tipos holandeses.

Otra fundición de tipos de imprenta también muy importante es la que lleva el nombre de *Amsterdam* y que trabaja en la ciudad holandesa del mismo nombre. Esta otra fundición acaba de cumplir sus primeros cien años de vida. Con motivo de su centenario publicó el importante estudio del doctor Gerard Knutell titulado *The Letter as a Work of Art (La letra como una obra de arte)*, en el que demuestra la estrecha relación que siempre ha habido entre la letra (la letra considerada en sí misma y la letra de imprenta a partir del siglo xv) con la escultura y la arquitectura de las distintas épocas.

Para esta fundición produjo S. H. De Roos, el veterano diseñador holandés de tipos de imprenta, los preciosos caracteres que llevan su nombre (1932) y su tipo *Egmont*, ambos modelos perennes de cuanto se puede esperar de equilibrio y de armonía en una letra de imprenta.

Otras figuras que no diré que son de menor importancia, sino menos conocidas, son Imre Reiner, Stefan Schelesinger, Dick Doijes y Adolf Overbeek, que —con excepción del segundo, que falleció en esta

última guerra— trabajan para la misma fundición.

Imre Reiner es creador de letras muy graciosas y de material decorativo para ornamentación tipográfica. La armonía y el encanto de las orlas y viñetas holandesas son bien conocidos de todos los impresores. Tal vez muchos de los impresores asistentes recordarán una serie de figuras creadas por Imre Reiner, que llevan el nombre latino de *Primula*, y que consiste en una curiosa combinación de pequeñas piezas que, según su disposición, recuerdan figuras de cristalizaciones o de esas labores femeniles que aquí en México son conocidas por el nombre de *cruceta*.

La fundición Ludwig & Mayer, de Frankfurt, acaba de lanzar al mercado una variada colección de orlas diseñadas por Ilse Schüle, poco más o menos sobre el patrón holandés.

He expuesto todo lo anterior con el objeto de que puedan ustedes aquilatar la importancia de la tipografía holandesa v. al mismo tiempo, considerar los méritos que concurren en el señor Stols, educado en aquel medio de tan elevado nivel cultural. No en vano obtuvo, en 1925, el Premio de Tipografía, de París.

Antes de venir a México el señor Stols estuvo en el Ecuador, en donde publicó un estudio de que es autor, sobre los orígenes históricos de la imprenta en aquel país. Estuvo después en Guatemala, en donde publicó los tres importantes manuales también escritos por él: *Nomenclatura tipográfica*, *Teoría de la composición manual* y *La prensa de platina*, obras todas ellas redactadas con fines didácticos.

Actualmente el señor Stols es profesor extraordinario en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de México y de la Escuela de las Artes del Libro. Colabora estrechamente en las ediciones del Colegio de México y la UNESCO lo ha comisionado temporalmente para que colabore con la Editorial "Fondo de Cultura Económica".

Tal es, a grandes rasgos, la personalidad de nuestro destacadísimo conferencista, que ha consagrado su vida al arte de la tipografía.

Para el Gobierno del Estado de Aguascalientes y para esta Biblioteca es un privilegio, un alto honor, esta visita del señor Stols y de su distinguida y encantadora señora esposa.

Pasaron por nuestra Escuela...

JULIO PRIETO

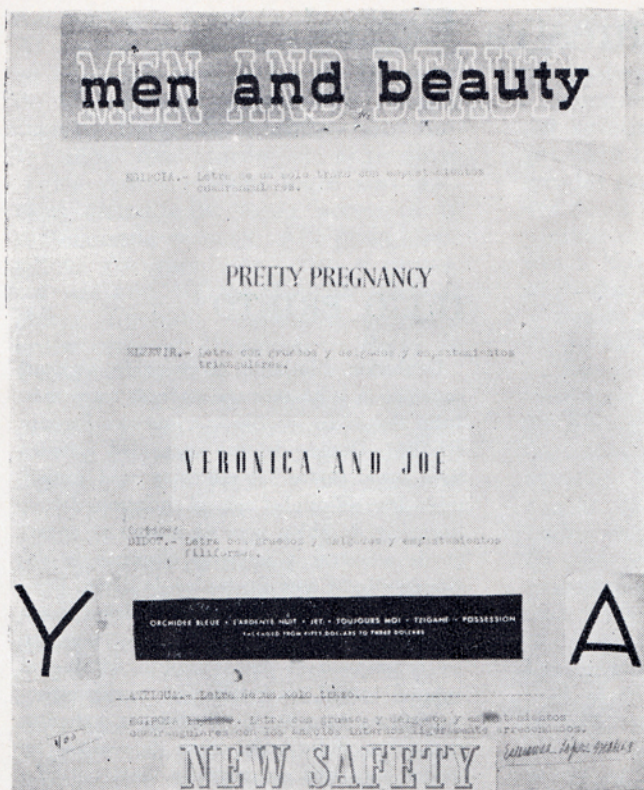
Grabador, dibujante, escenógrafo, escritor, catedrático y no sabemos cuántas cosas más, Julio Prieto se inscribió en nuestra Escuela en 1942. Dotado de una capacidad artística poco usual, todas las materias aquí impartidas las asimilaba con el mínimo de esfuerzo, y de ahí a poco él mismo se encargó de adiestrar a nuestros alumnos en varias de ellas. Como ilustrador de libros, Prieto ha ennoblecido múltiples ediciones desde hace un cuarto de siglo. Como escenógrafo, ha conseguido el éxito insólito de que el aplauso inicial del público en varios espectáculos sea para sus inspiradísimas, valientes creaciones. Julio sería capaz de realizar en media hora una escenografía ideal para *La crítica de la razón pura*, de Kant. Ni más ni menos.



ESCUELA DE LAS ARTES DEL LIBRO

NOMBRE PRIETO POSADA JULIO
ESTADO CIVIL casado EDAD 30 años
NACIONALIDAD mexicana DOMICILIO Ejido 19-4
OCUPACION Dibujante.
CERTIFICADOS QUE PRESENTA Bachiller en Artes.

FECHA DE INGRE.	SEPARACION	CAUSAS DE SAL.	PROMOCION A GRADOS INMEDIATOS			
<u>FEBRERO 23</u>			<u>1°</u>	<u>2°</u>	<u>3°</u>	<u>4°</u>



Estudio de las cuatro familias tipográficas fundamentales diferenciadas por las características de sus empaquetamientos, obra de Esperanza López Mateos.

ESPERANZA LOPEZ MATEOS

Vino a la Escuela en 1943. Impulsada por el deseo de ser útil a los demás, ya había cursado la carrera de Enfermería. En nuestro plantel se aplicó en forma ejemplar al estudio de diez materias distintas, todas relacionadas con la carrera de Ediciones. Al aplicar a la práctica los conocimientos adquiridos, obtuvo tan expresivos testimonios de reconocimiento como el que reproducimos en este mismo número de ARTES DEL LIBRO. En Esperanza López Mateos latía una concentrada, excepcional aptitud literaria. Traductora exclusiva de las obras del enigmático B. Traven a quien no obstante su pretendido origen extranjero, alguien calificó como el más profundo de los novelistas mexicanos, cuando ella murió hace pocos años, en la flor de la edad y del talento, cundió la conjetura de que ella misma haya sido B. Traven. Entre todos los que la tratamos, se mantiene indeleble el recuerdo de su inteligencia, señorío y humana simpatía.



ESCUELA DE LAS ARTES DEL LIBRO

NOMBRE LOPEZ MATEOS ESPERANZA
ESTADO CIVIL CASADA EDAD 31 años
NACIONALIDAD Mexicana DOMICILIO Av. Coyoacán 1106
OCUPACION Empleada
CERTIFICADOS QUE PRESENTA Cert. de Enfermera

FECHA DE INGRE.	SEPARACION	CAUSAS DE SAL.	PROMOCION A GRADOS INMEDIATOS			
Ene-30-145			1°	2°	3°	4°



DIRECCION

15 de junio
de 1945.

CALLEJON DE LA MUJER 400
MEXICO, D.F.

Señor profesor don
FRANCISCO DIAZ DE LEON,
Director de la Escuela de las
artes del libro.
P r e s e n t e.

Tengo el agrado de dirigirme a usted, para manifestarle que la labor técnica encomendada por este Instituto a una de las alumnas de la Escuela de las artes del libro, la señora Esperanza López Mateos, con asistencia en la elaboración de maquetas y cálculo de materiales necesarios para la edición de los dos primeros números de los "Archivos del Instituto de Cardiología de México" y del libro "Nuevas Bases de Electrocardiografía" así como la vigilancia de la impresión de los mismos, ha sido del todo satisfactoria.

Sería de desear que la Escuela de las artes del libro, contare con elementos y apoyo necesarios, para seguir formando técnicos capacitados para emprender la rehabilitación de nuestras Artes Gráficas.

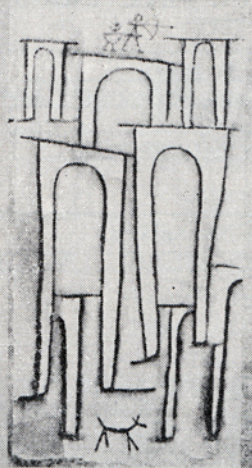
Me es grato hacerle presente mi atenta y distinguida consideración.

Dr. IGNACIO CHAVEZ,

Ignacio Chavez
DIRECTOR.

LOUIS CARRE

VEEDOL



10 AVENUE DE MESSINE PARIS

Portada de eje central para un libro moderno, proyectada y ejecutada por Carolina Amor de Fournier.

CAROLINA AMOR DE FOURNIER

Una dama cabal, que consagró al aprendizaje de materias editoriales en nuestra Escuela no sólo un fervor sin paralelo, sino que luego le prestó servicios impartiendo magníficas lecciones de Historia del Libro, Inglés y Francés. Directora de "La Prensa Médica Mexicana", su trato cotidiano con los libros y su devoción por la tipografía la impulsaron a fundar la Editorial Fournier, S. A. y a ocupar un cargo prominente en el Instituto Mexicano del Libro. No puede imaginarse a la señora Amor de Fournier apartada del marco por ella elegido a través de una selección personalísima: la página impresa, las bellas ediciones, la incitación continua del arte, la finura en todo y por todo.



ESCUELA DE LAS ARTES DEL LIBRO

NOMBRE AMOR DE FOURNIER CAROLINA
 ESTADO CIVIL CASADA EDAD 32 años
 NACIONALIDAD Mexicana DOMICILIO Durango 145.-
 OCUPACION Periodista
 CERTIFICADOS QUE PRESENTA Esc. Normal

FECHA DE INGRE.	SEPARACION	CAUSAS DE SAL.	PROMOCION A GRADOS INMEDIATOS			
FEB-2-43			1*	2*	3*	4*

ANGEL ZAMARRIPA LANDIN (Facha)

Dibujante de firme vocación, desde muy joven colaboró en diarios y revistas de la capital, donde popularizó su seudónimo *Facha*. A partir de febrero de 1946, fecha de su ingreso a la Escuela de las Artes del Libro, siguió aquí los cursos de litografía y de grabado en madera, especialidades que asimiló con un rigor estrictamente profesional y lo han hecho destacarse entre los colegas de su generación. Sus ilustraciones para libros se caracterizan por un toque personalísimo de sensibilidad y conocimiento. Hay entre su producción un retrato litográfico de José Guadalupe Posada, que es un redondo acierto interpretativo. Joven aún, Zamarripa dejará un buen legado al arte contemporáneo de México.



ESCUELA DE LAS ARTES DEL LIBRO

NOMBRE ZAMARRIPA LANDIN ANGEL (FACHA)
 ESTADO CIVIL CASADO EDAD 31 años
 NACIONALIDAD MEXICANA DOMICILIO PABLO UCCELLO # 25
Mixcoac, D.F.
 OCUPACION DIBUJANTE
 CERTIFICADOS QUE PRESENTA _____

FECHA DE INGRE.	SEPARACION	CAUSAS DE SAL.	PROMOCION A GRADOS INMEDIATOS			
Feb/19/946			1°	2°	3°	4°

Cartas

México, D. F., enero de 1958.
Señor Lic. Pablo G. Macías,
Director de la Escuela Nacional
de las Artes del Libro.

Presente.

Estimado y fino amigo:

El Comité Directivo de la Sociedad Mexicana de Grabadores y todos los miembros que la forman, quieren hacer patente su reconocimiento por todas las facilidades otorgadas a sus socios para la realización del *Álbum de la Ciudad de México*, que fue hecho en esa Escuela a su muy digno cargo, durante los últimos meses del año próximo pasado, con el fin de conmemorar el décimo aniversario de la fundación de nuestra Sociedad.

Además, dado el interés y conocimiento que usted tiene para las Artes, nos permitimos esperar que el apoyo y comprensión de usted para nuestras tareas siga siendo, como hasta ahora, un factor de estímulo por las facilidades técnicas que puede seguirnos proporcionando.

Saludamos a usted muy amistosamente.

SOCIEDAD MEXICANA DE
GRABADORES

La Presidenta, *Ángeles Garduño de Macías*, El Secretario, *Amador Lugo Guadarrama*. (Rúbricas.)

México, D. F., febrero de 1958
Señores Ángeles Garduño de Macías
y Amador Lugo Guadarrama,
Estimados compañeros y amigos:

Junto con la atenta nota de ustedes fechada el mes pasado, tuve el gusto de recibir un ejemplar del *Álbum de la Ciudad de México*, excelente obra con que la Sociedad Mexicana de Grabadores celebró el décimo aniversario de su fundación, destinado a la biblioteca de nuestro plantel. Mucho les agradezco en nombre propio y de mis compañeros tan significativo obsequio, tanto más cuanto que las maderas, metales, linóleos y litografías publicadas, fruto son de un linaje artístico ancestral que se remonta a la Edad de Oro de la Ilustración, y en las cuales los futuros alumnos de nuestra Escuela encontrarán siempre motivos verdaderos para entregarse a una actividad creativa de refinado mexicanismo.

Y por lo que respecta a la ayuda que la ENAL proporcionó a la Sociedad Mexicana de Grabadores para la realización del *Álbum de la Ciudad de México*, la propia Escuela Nacional de las Artes del Libro se congratula de ello y les ratifica por mi conducto que, inspirada en los nobles ideales de su fundador, nuestro querido maestro Francisco Díaz de León, mientras yo la tenga a mi cargo, la Sociedad Mexicana de Grabadores podrá disponer de todos aquellos elementos técnicos con que hasta hoy cuenta y de los que se puedan adquirir en el porvenir, puesto que la labor de ustedes, como la nuestra, lleva implícita una finalidad esencial: servir a México.

Renuevo a ustedes mi saludo afectuoso y me repito su servidor y amigo.

Lic. Pablo G. Macías. (Rúbrica.)

ARTES *del* LIBRO

Publicación trimestral de la Escuela de Enseñanzas Especiales Núm. 9 Artes del Libro. Editor y Director: Lic. Pablo G. Macías. Jefe de Redacción: Prof. Antonio Acevedo Escobedo. Portada, Maqueta y Tipografía: Lorenzo Morales Pérez y Mario Villanueva Platas. Desarrollo dibujo de la portada: Alberto de Trinidad Solís. En la confección de esta revista intervienen únicamente profesores y alumnos de la Escuela de Enseñanzas Especiales Núm. 9 Artes del Libro. Registrado como artículo de 2ª clase en la Administración General de Correos. Domicilio: Tonalá N° 42, colonia Roma. México 7, D. F. Toda correspondencia debe dirigirse al Director. Precio por ejemplar \$ 2.00. Suscripción anual (4 números) \$ 7.00.

Síntesis de la Filosofía de las Escuelas de Enseñanzas Especiales

Las ESCUELAS DE ENSEÑANZAS ESPECIALES tienen como finalidades:

1. Preparar en carreras cortas, para la vida del trabajo, a quienes no posean recursos económicos bastantes para sostener estudios superiores.

2. Servir como antecedente para el ingreso a planteles en que se impartan estudios universitarios o técnicos.

3. Brindar a los adolescentes y adultos, incorporados ya a la vida del trabajo, la posibilidad de adquirir una preparación específica en labores mejor remuneradas.

4. Ofrecer la facilidad de adquirir, por medio de cursos libres, conocimientos o destreza en materias de aplicación práctica.

5. Dar oportunidad de una rápida readaptación a quienes, por diversas circunstancias, se ven obligados a variar la índole de su trabajo.



DIRECTORIO:

Secretario de Educación Pública
Lic. JOSE ANGEL CENICEROS

Director General de Enseñanzas Especiales
ING. SAUL M. PERALTA

Subsecretario
DR. MANUEL SANDOVAL VALLARTA

Director de la Escuela Nacional
de las Artes del Libro
LIC. PABLO G. MACIAS

El Lic. Adolfo López Mateos

en la Editora Popular de la SEP y como gerente de los Talleres Gráficos de la Nación demostró estar ligado íntimamente al pueblo, a la cultura y a las técnicas de la Imprenta.



LA ESCUELA NACIONAL DE LAS ARTES DEL LIBRO

-único plantel que desde hace veinte años prepara técnicos en Artes Gráficas- espera de su programa mayor comprensión y ayuda para cumplir mejor su elevada tarea por el progreso de México.